

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra výtvarné výchovy



Bakalářská práce

Proces změn v chápání závěsného obrazu v historii a jeho dnešní význam

Process of changes in the understanding of hanging painting in history and its contemporary
significance

Autor: Sandra Majerová

Hráského 1934, Benešov, 256 01

Obor: 3. ročník, Specializace v pedagogice,

Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání (B VV)

Prezenční studium

Vedoucí bakalářské práce: Doc. ak. mal. Zdenek Hůla

Konzultant: Mgr. Lucie Hajdušková

duben 2014

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem závěrečnou bakalářskou práci na téma Proces změn v chápání závěsného obrazu v historii a jeho dnešní význam vypracovala samostatně za použití literatury uvedené v seznamu literatury.

V Praze, dne:

Podpis:

Poděkování

Děkuji vedoucímu své práce doc. ak. mal. Zdenku Hůlovi za inspirativní podněty, které mě dovedly k dalším myšlenkám, a za ukazování směru ve chvílích jeho hledání.

Anotace

Bakalářská práce mapuje období vzniku závěsného obrazu a zásadní mezníky v jeho proměnách v průřezu historie. Zkoumá chápání a vnímání závěsného obrazu v současnosti z pohledu autora i recipienta a komparuje výsledek s postavením závěsného obrazu v historii.

Klíčová slova

Obraz, proměna, vnímání, chápání, význam, moc, téma, styl, funkce.

Anotation

Bachelor thesis explains an origin of hanging painting and shows main milestones in his changes in the history. It examines the understanding and perception of hanging painting by contemporary humanity from the perspective of the author and the recipient and it compares the result with that same in history.

Key words

Painting, change, perception, understanding, importance, power, topic, style, function.

OBSAH

1	ÚVOD	1
2	ZÁVĚSNÝ OBRAZ	2
2.1	CO JE TO ZÁVĚSNÝ OBRAZ	2
2.1.1	<i>Rám</i>	2
2.1.2	<i>Vnímání závěsného obrazu.....</i>	3
2.2	ZÁVĚSNÝ OBRAZ V DĚJINÁCH UMĚNÍ	6
2.2.1	<i>Vznik a vývoj závěsného obrazu v historii.....</i>	6
2.2.2	<i>Závěsný obraz v galeriích</i>	10
2.2.2.1	<i>Vznik Galerií umění</i>	10
2.2.3	<i>Moc klasického obrazu</i>	11
2.3	ZÁVĚSNÝ OBRAZ DNES.....	13
2.3.1	<i>Závěsný obraz v galeriích dnes.....</i>	14
2.3.2	<i>Galerie současného umění</i>	14
2.3.2.1	<i>Galerie Rudolfinum</i>	15
2.3.2.2	<i>Tranzit display.....</i>	16
2.3.2.3	<i>MeetFactory</i>	17
2.3.2.4	<i>Závěsný obraz v galeriích - shrnutí.....</i>	18
2.3.3	<i>Závěsný obraz v domácnostech.....</i>	19
2.3.4	<i>Moc závěsného obrazu dnes</i>	23
3	ZÁVĚR – SHRUTÍ SROVNÁNÍ.....	27
4	DIDAKTICKÁ ČÁST	31
4.1	VÝTVARNÝ ÚKOL	31
4.2	TVORBA DĚTÍ	35
4.3	REFLEXIVNÍ BILANCE	41
4.4	DALŠÍ MOŽNOSTI ZPRACOVÁNÍ.....	42
5	PRAKTICKÁ ČÁST	44
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	48
	LITERATURA	50

1 ÚVOD

Ve své bakalářské práci uvádím termín závěsný obraz a snažím se ho definovat. Zjišťuji, kdy obraz vzniká, jak se vyvíjel a jaké měl postavení – jak ho vnímala tehdejší společnost a jakou měl nad ní obraz moc. Zkoumám, kde se obraz objevoval a kdy se začal vystavovat v galeriích. Výsledek komparuji s dnešním hlediskem – jak je na tom obraz v galeriích dnes? Jak se k němu staví současné umění? A jak obyčejný člověk? Má i dnes obraz nad člověkem nějakou moc?

Závěsný obraz je pojem sám o sobě, který nelze ničím nahradit. Označuje předmět, jehož funkce spočívá v tom, že lze *zavěsit* na zeď, a díky tomu, že je *závěsný*, je také *přenosný* a tudíž nezávislý na své lokaci. Tuto funkci má od začátku jeho vzniku až dodnes, rozdíl oproti současnosti je, že dnes jeho hlavní podstata tkví v tom, že ho můžeme zavěsit do různých kontextů jako informaci. Pokud ten samý obraz pověsíme do kontextu kuchyně, nebo radnice, galerie, kostela nebo na výstavu různých témat, stále to bude ten samý obraz, ale bude pokaždé nést trochu jinou informaci a jiný obsah. Pokud obraz například oddělíme od oltáře, do kterého byl zasazen a od architektury, na jejíž stěně byl namalován a zasadíme ho do prostoru galerie, vymezujeme obraz od jeho historického kontextu a zavěšujeme ho do instituce, jež sama tím vystavením jmenuje obraz uměním, které je určeno k prohlížení a jež funguje v různých společensko-historických spojitostech, odlišných od těch původních. Tím se tedy mění i nahlížení na něj - otevírá nové možnosti a obraz se mění - díky měnícím se divákům, kteří jsou jeho součástí.

Ten samý obraz můžeme také vyfotografovat a „zavěsit“ do publikace nebo dokonce do virtuálního světa internetu. Tento přesah závěsného obrazu, že ho lze zavěšovat do různých kontextů, z něj dělá nenahraditelné a výjimečné médium. Proto se stal předmětem mého uvažování, kdy se snažím některé tyto teoretické vlastnosti závěsného obrazu hledat a srovnat, jak se změnily s přechodem do současnosti.

2 ZÁVĚSNÝ OBRAZ

2.1 Co je to závěsný obraz

E. H. Gombrich říká, že obraz je „rovná barevná plocha, která připouští jakýkoli počet čtení, včetně toho správného.” (Gombrich, cit. Třeštík, 2011, str. 16)

J. Aumont obrazy považuje za paradoxní vizuální předměty, protože: „jsou dvojrozměrné, ale umožňují vidět trojrozměrný svět.” (Aumont, 2010, str. 59)

Pro nás je ale zásadní nutnost zúžit pojem *obraz* na hledisko *závěsný*. Základní otázkou pro zkoumání vývoje závěsného obrazu tedy je, co je vůbec závěsný obraz a co všechno se za něj dá považovat. Slovo závěsný je zásadní posun ve vnímání obrazu - myslíme tím obraz, který byl vytvořen s prvotním účelem a záměrem viset na zdi. Přecházíme tedy předchozí stádia vývoje obrazu od jeskynních maleb, přes obrazy jakožto součásti oltářů, po nástěnné fresky a věnujeme svou pozornost až obrazům, které byly vytvořeny se záměrem “zarámovat a pověsit”. Tím se staly nezávislé na své lokaci a dostaly možnost umísťování do různých kontextů.

Ve výkladovém slovníku výtvarného umění je pro nás zajímavý výklad slova obraz, kde je mimo jiné popsán jako dvojrozměrné umělecké dílo (deskový, závěsný či nástěnný obraz), jehož výrazovými prostředky jsou především linie a barva. Píše se zde, že obraz může být tedy definován mezními pojmy jako malba, z jiného hlediska jako závěsný obraz - jehož samostatnost zvýrazňuje rám. (Baleka, 1997, str. 246)

2.1.1 RÁM

Jak píše Aumont, francouzský výraz pro rám (*cadre*) je odvozen od latinského *quadratum*, které označuje čtverec. A přestože čtvercový tvar není podmínkou

obrazu, je zřejmé, že o rámu se původně přemýšlelo jako o abstraktním geometrickém tvaru, až poté získal význam konkrétního předmětu.

Aumont tedy pojednává o *abstraktním rámu* jako o okraji a hmatatelné hranici obrazu a *konkrétním rámu*, který zesiluje tuto hranici dalším předmětem - pevným rámem. Rám je ohraničení, které dává obrazu tvar či formát a které také ohlašuje, co už není obraz. Rámování obrazů mělo po dlouhou dobu symbolickou funkci naznačující, že jde o umělecký obraz určený k prohlížení. (Aumont, 2010, str. 136-138)

Petříček na rám pohlíží jako na podmínku možnosti obrazu. Rám podle něj především podává jistou distanci mezi obrazem a skutečností, ale jeho význam spočívá především v tom, že bez rámu těžko posuzujeme zlatý řez, uspořádanost či kompozici. Rám tedy také nazývá jako hranici. (Petříček, 2009, str. 101-103)

Rám tedy není nutně sám o sobě objektem, tento objekt může na obraze chybět (zvláště v současném umění se předmětný rám na obrazech objevuje zřídka), v tomto případě nese toto označení význam také určitého *vymezení* od „skutečného světa“, od toho, co už není obraz.

Slovní spojení závěsný obraz, které se v práci bude objevovat, tedy bude nést význam objektu, který je definován rámem, ať už hmotným, či nikoli.

2.1.2 VNÍMÁNÍ ZÁVĚSNÉHO OBRAZU

Co je to obraz, určuje také to, co na něm je. To je ale poněkud subjektivní, každý může totiž obraz vnímat jinak. Nebo ne?

Vnímání obrazu se věnuje *psychologie umění*. Tu Kulka vymezuje jako aplikovanou vědeckou disciplínu, která zkoumá umění i umělecké artefakty z hlediska psychických činností (tvorby a vnímání uměleckých děl). (Kulka, 2008, str. 31)

Kulka ve svém díle Psychologie umění píše, že vnímání uměleckého díla teoretikové popisují ve dvou stanoviskách. Zprvė, že umělecké dílo je jen jedno a že lidé je pouze vnímají různě na základě svých psychologických dispozicích. Druzí se k tomu staví tak, že uměleckých děl je tolik, kolik je vnímatelů, pro každého je dílo něčím jiným. Kulka zaujímá střední pozici mezi těmito extrémními hledisky. (Kulka, 2008, str. 24)

Vnímání obrazu a vnímání vůbec je velmi obsáhlé téma, které by si zasloužilo rozsáhlejší práci. Základem vizuální komunikace je samozřejmě zraková percepce, jejíž součástí je spousta zákonitostí vnímání a vysvětlení toho, jak náš mozek veškeré zrakové informace zpracovává. K těmto poznatkům se dostala vědecká psychologie a celý její vývoj, který se započal od roku 1879. V této kapitole popíšu základní směry a jejich přístupy k umění a tím i k vnímání obrazu.

V historii psychologického zkoumání člověka proběhlo mnoho nových poznatků, ty vedly i k pochopení vnímání uměleckého díla. Vědecká psychologie se začala vyvíjet od roku 1879, kdy W. Wundt založil v Lipsku na univerzitě první psychologickou laboratoř. Ve svém díle Völkerpsychologie považuje Wundt umění za produkt fantazie, která se vyznačuje názorností, spontánností a produktivností – přináší totiž vždy něco navíc, než je ve skutečnosti.

Na přelomu 19. a 20. století vznikl směr gestaltismus – tvarová psychologie, která říká, že člověk vnímá nejprve celky, které až posléze člení na části. I tyto myšlenky byly využity v psychologii umění. Ukazovaly, že umělecké dílo je přijatelnější vnímat jako organický celek, než jako souhrn prvků.

Behaviorismus chápal duševní psychologii jako něco, co se nedá objektivně soudit, proto se předmětem zkoumání tohoto směru stalo pouze chování. V psychologii umění se tedy omezují jen na zkoumání objektivního pozorování a zaznamenání fyziologických reakcí na umění.

I. P. Pavlov přišel mimo jiné s typologií osobnosti, ve které rozlišuje typ myslitelský, umělecký a praktický. Přináší poznatek, že u myslitelského typu dominují slova nad smyslovými obrazy, u uměleckého naopak dominují smyslové obrazy nad slovy a praktický typ je má v rovnováze.

Hlubinná psychologie přijala opomíjený pojem vědomí a prožitku a obohatila psychologii o pojem nevědomí. Podle Freudovy psychoanalýzy stojí člověk mezi libidem a společenskými konvencemi a buď tento rozpor zvládne, nebo uniká do nemoci (vlastní reality). Umělec podle něj také stojí mezi psychickým zdravím a nemocí, umění je pro něj totiž také prostředkem úniku ze skutečnosti do imaginace, ale na rozdíl od psychicky chorého si umělec zachovává možnost návratu z imaginace do reality. Podle Jungovy analytické psychologie je umění výrazem něčeho nerealizovaného, co život umělci odepřel. Do uměleckého díla pronikají motivy jako symboly z oblasti individuálního i kolektivního nevědomí. Pro Adlera je zase základní tendencí člověka touha po sebeuplatnění. Člověk si při společenské seberealizaci uvědomuje své nedostatky, to vede k pocitu méněcennosti a únikem od tohoto pocitu může být seberealizace v umění.

Hlubinná psychologie byla dlouho monopolním směrem, poté se rozvinula ještě humanistická psychologie v Americe, Marxistická psychologie a další. Druhá polovina 20 století už však psychologickému výzkumu nepřála, zvláště pak psychologii umění. (Kulka, 2008, str. 32-36)

Tento vývoj vědeckého zkoumání však přinesl objevy základních zákonitostí vnímání, kterým se ale věnovat nebudu, protože vnímání obrazu rozebírám z teoretického úhlu pohledu spíše než z fyziologického, a vytyčím ještě pár zajímavostí o vnímání obrazu.

René Huyghe se o vnímání obrazu vyjadřuje takto: „Dešifrovat umělecké dílo a lidský obsah, jímž je umělec naplnil, lze jenom tehdy, dovedeme-li k němu přistoupit jako ke složitému celku, jakým je každý obraz: povrchnímu pozorovateli se zdá, že

stačí rozpoznat v něm podobnost se známými skutečnostmi, a baví se tím, že obojí srovnává. Jeho pohled se zdokonaluje tou měrou, jak se učí vychutnávat způsob, jímž jsou vnější jevy reprodukovány, a vnímat krásu, kterou z něj umělec vytěžil. Brzy však poučí intuice o tom, že každý obraz je znak a že v něm lze objevit tak jako v lidské tváři kromě podobnosti a krásy i stopy duše. Právě duše spojuje všechny prvky uvedené do výtvarného díla, a to prvky jakéhokoli druhu, neviditelným poutem, nutícím je podílet se na novém společenství.“

2.2 Závěsný obraz v dějinách umění

2.2.1 VZNIK A VÝVOJ ZÁVĚSNÉHO OBRAZU V HISTORII

Přesné vymezení a datování vzniku prvních závěsných obrazů není zcela tak zřejmé (ani předmětem mého zkoumání), jako fakt, že jejich vznik znamená zásadní mezník ve výtvarném umění, z hlediska vývoje obsahu i formy obrazu.

První zhotovování závěsných obrazů by se dalo zařadit do přelomu gotiky a renesance, tedy kolem 15. století. V období gotiky se již objevovala desková malba, často však jako součást souborů oltářních obrazů. Jejich námětem byly náboženské příběhy, lidé se k nim modlili a uctívali je. Obraz pro ně znamenal možnost znázornění života svatých a poučení o biblických příbězích a jejich hlavní účel byl sloužit duchovnímu poselství.

Rané 15. století Gombrich nazývá jako *Dobývání reality*. S přechodem k renesanci se totiž učinilo mnoho objevů, které tuto realitu pomohlo přiblížit. Brunelleschi objevil perspektivu a poskytl umělcům matematické pomůcky k řešení tohoto problému. Jeden z prvních obrazů s využitím těchto poznatků byla Masacciova freska Svatá Trojice, Panna Marie, sv. Jan a donátoři. (1425-28, kostel Santa Maria Novella ve Florencii), kde si umíme představit, jak překvapení byli Florentinové při pohledu na tuto fresku, která vyvolávala dojem díry ve zdi.

Nové poznatky a objevy v umění nebyly nikdy pro renesanční mistry samoúčelné, sloužily k lepšímu přiblížení významu námětu. Florenští mistři raného 15. století se nikdy nespokojili s opakováním starých zděděných předpisů středověkého umění, začali proto ve svých ateliérech studovat lidské tělo na pózujících modelech (stejně jako Řekové a Římané, které obdivovali), díky tomu byly například Donatellovy sochy tak přesvědčivé.

Umělci z okruhu Brunelleschiho toužili po znovuzrození umění, a tak se obraceli k přírodě, vědě a památkám starověku, aby uskutečnili nové cíle. Mistrovské ovládnutí vědy a znalosti klasického umění, čímž se vyznačovali především italští umělci, podněcovalo i umělce na severu. Jedním z nich, který si pomocí revolučních objevů podrobil realitu, byl Jan van Eyck (1390-1441, Nizozemí), s největší pravděpodobností vynálezce olejomalby, díky které byl schopen pomalejší a přesnější malby. Jeho umění dosáhlo největšího úspěchu v malování portrétů, nejslavnější z nich – Zásnuby Arnolfiniových z roku 1434. Olejomalba revolučně zachycuje kousek skutečného světa na desce. (Gombrich, 2006, str. 224-245)

Jak píše Gombrich:

„Nové objevy, které italští a vlámské umělci učinili na začátku 15. století, vyvolaly rozruch v celé Evropě. Umělce a patrony fascinovala myšlenka, že se umění dá využívat nejen pro vyprávění biblických příběhů, ale že může také zobrazit zlomek skutečného světa. Nejbezprostřednější výsledek této velké revoluce v umění se projevoval v tom, že umělci začali experimentovat a hledat nové a překvapivé účinky. Tento duch dobrodružství, který se v 15. století zmocnil umění, značí skutečný rozchod se středověkem.“ (Gombrich, 2006, str. 248)

Díky tomuto obratu mají možnost vzniknout závěsné obrazy, které už mají význam samy o sobě, které jsou základem pro hledání různých námětů, dalších stylů a způsobů zobrazování, které mají možnost mít nad člověkem moc díky jejich iluzivnosti, které zdobí příbytek člověka díky jejich dekorativnosti a které dodnes

umožňují umělci reagovat na soudobou společnost a politiku, komunikovat s divákem či relaxovat a meditovat - tuto možnost získává autor i divák.

Závěsný obraz se tedy po celé své dějiny mohl měnit a vyvíjet, v závislosti na dobovém kontextu. Spolu s měnící se společností, jejich způsobem žití, jejich zájmy, apod., vznikaly další nové styly, které s sebou přinášely nové náměty i nové způsoby jejich zobrazování. Od prvního období se závěsným obrazem – *renesance* – s až vědecky podloženou dokonalostí zobrazování anatomie lidského těla a perspektivy se umění dostalo přes jakousi krizi, která následovala po zjištění, že dokonalosti se už dosáhlo (manýrismus), k *baroku*, které se vyznačuje především hrou světla a barvy a preferencí složitějších kompozic, ve kterých vystupují (nejen) postavy biblických příběhů. Obraz tedy získal světlo, které rozehrává na plátně děj a doplňuje celkovou dramatickost.

Kolem přelomu 18. A 19. století převládají navzájem si oponující *klasicismus* (se základními hodnotami jako rozum a řád) a *romantismus* (preferující představivost, emoce a individualismus). Styly pojetí i náměty obrazů se liší, například ve Francii romantičtí umělci obrazy malovali s působivou koloritou a dramaticostí (Delacroix), klasicistní obrazy měly jakoby smaltované vypracování dokonalou kresbou (Ingres).

Realistické hnutí vzniklé ve 40. letech 19. století mělo za cíl odprostit se od vlivu akademického umění. Šokovalo diváky, protože venkovské výjevy přestaly být pitoreskním únikem od reality, umělci věnovali obrazům zobrazující těžké životní podmínky pracujících na venkově formáty takového rozměru, jež byly doposud vyhrazeny historickým či náboženským tématům. Coubertovy akty měly dvojitou bradu a tukové záhyby, a tak byl realismus pro kritiky záměrným vyhledávání ošklivosti.

Realismus si ale i přesto získal svůj vliv a byl inspirací pro *impresionisty*, kteří se kolem 60. let 19. století rozhodli zobrazit co nejpřesněji světlo, jak září, mění se a ovlivňuje stín i barvu. Námětem těchto obrazů se stávaly všední výjevy městské a

předměstské zábavy, moderní pařížský život, atp. Námět však sloužil pouze jako prostředek k předvedení působení světla a zachycení těch nejprchavějších dojmů, a to technikou rychlých, přerušovaných tahů štětců a živých barevných skvrn.

Na přelomu 19. a 20. století se umění zásadně mění, hledají se nové způsoby zobrazování reality a vyvstávají nové problémy. Postimpresionisté se tyto problémy snaží řešit a později se stávají východiskem pro moderní umění 20. století. Cézanne řešil vztah jasné barvy k modelaci, řešení rovnováhy a tvarů, proto si své náměty a motivy přizpůsobil tak, aby tyto problémy mohl řešit a hledat odpovědi. Obraz se tedy změnil z prostředku zobrazování reality co nejiluzivněji na prostředek hledání odpovědí a řešení problémů, na pomůcku i výsledek zároveň. Van Gogh obrazu navrácí dekorativnost, maluje jednoduché motivy, které poskytnou radost i útěchu každému, ale hlavně obrazy, u kterých se nevytratila emoce. Jeho tahy štětce napovídají umělcovu duševnímu stavu, pro vyjádření toho, co cítí, i zkresluje tvary. Gauguain měl takové pochybnosti o civilizaci a směru, kterým se umění ubíralo a které podle něj vedlo k vytrácení síly, intenzity citu a přímočarého vyjadřování, že se rozhodl odstěhovat na Tahiti, kde „barbarsky“ zobrazoval motivy divošské a primitivní. A znázorňoval nezkaženou citovost dětí přírody.

Umění těchto tří osamělých malířů, kteří hledali odpovědi a neztráceli naději, ačkoli věděli, že dost možná nebudou pochopeni, inspirovalo mnoho mladých generací, kteří se nespokojovali pouze se zručností, kterou získaly v uměleckých školách. *Moderní umění* tedy vzniklo z pocitů nespokojenosti. Umělci se zřekli akademického umění a klasické tradice a experimentovali s výtvarnými technikami, formami a hledali vlastní povahu umění. Výsledkem byl bohatý počet vzniklých stylů, závislý na společensko-politických událostech, které se vyvíjely, přeměňovaly jeden na druhý, které na sebe navazovaly a vycházely ze sebe, nebo si navzájem oponovaly, hledaly se nová pojetí i nové náměty. Dokonce se poprvé umělci odprošťují od konkrétnosti a vzniká abstraktní umění.

Anekdota o Matisovi, která dokazuje přístup moderních malířů k obrazu i k umění vůbec: Jednou nějaká dáma, která navštívila jeho ateliér, řekla: “Ale tahle žena má určitě příliš dlouhou ruku.” odpověděl: “Mýlíte se, madam. To není žena, to je obraz.” (Gombrich, 1985, str. 132)

2.2.2 ZÁVĚSNÝ OBRAZ V GALERIÍCH

Závěsné obrazy se od jeho počátků vystavovaly v kostelech, později i na veřejných prostranstvích (radnice apod.), lidé je začali sbírat a vyvěšovat, a tak nakonec vznikly i první galerie, které daly závěsnému obrazu úplně nový význam edukačního rázu. Obrazy se totiž dostaly k širšímu publiku, které tak mělo možnost nahlédnout do dosavadního vývoje umění. Začalo se rozšiřovat povědomí o nejnadanějších umělcích a ukázalo se, jakým stylem jejich umění dosáhli. Tím, že tyto nové instituce diváci procházeli a dozvídali se nové věci, se také dalo za vznik *zprostředkování umění*, což je pojem, který nabývá své důležitosti především dnes, kdy umět v obrazech číst není samozřejmost, ale kdy díky průvodcům, edukačním programům a výtvarným ateliérům dostává široká veřejnost možnost se tomuto čtení naučit.

2.2.2.1 VZNIK GALERIÍ UMĚNÍ

Jak píše Horáček, první veřejně přístupné galerie vznikaly od 2. poloviny 18. století. V období renesance, s rozvojem duchovním a rozvojem umění vůbec, vznikají první rozsáhlejší rodinné, vladařské a církevní umělecké sbírky, ale fungují jen pro majitele sbírek, nejsou tedy přístupné veřejnosti. Za prvního předchůdce galerií dnešního typu můžeme považovat dům Giorgio Vasaria ve Florencii. Jeho Sala dell arti vybudovaná v letech 1569 až 1573 ukazovala důležité představitele ve vývoji umění. Vasariho žáci i příznivci umění, tam chodili ze stejných pohnutek, jako dnešní veřejnost a studenti uměleckých škol do současných galerií a muzeí.

Dalším předchůdcem dnešních galerií bylo tzv. „studiolo“ – pracovna

Francesca I. Medicejského, který z Palazzo Vecchio nechal přestěhovat obrazy do speciálně upravené tribuny Palazzo Uffizi v roce 1586. Dokumentace inventáře z roku 1589 uvádí umělce Raffaela, Andrea del Sarto, Giorgione ad. Tato „galerie“ ale také neumožňuje přístup běžným zájemcům, je totiž součástí specificky navštěvovaného interiéru.

Až roku 1743 byla v italské Florencii veřejně přístupná sbírka rodiny Medicejských, postupně budovaná po čtyři staletí, která je dodnes umístěna v prostorách galerie Uffizi. Na Přelomu 16. a 17. století vznikaly ve zvýšené míře akademie umění, jejichž sbírky byly sice určeny především pro jejich žáky, ale i ti se proměňovali a střídali.

V druhé polovině 18. století se vznik galerií a muzeí rozšiřoval. Na našem území vznikla v roce 1796 Společnost vlasteneckých přátel umění a 1835 Krasoumná jednota, tato občanská sdružení se podílela na zveřejňování uměleckých děl. Vznikla Obrazárna vlasteneckých přátel umění v Čechách, která byla do roku 1903 jedinou institucí, kde byla umělecká díla veřejně přístupná. Obrazárna neměla vlastní díla, vystavovala vypůjčené obrazy od samotných členů Společnosti. První tištěný katalog z roku 1927 zaznamenává 1725 uměleckých předmětů – z velké části dary členů Společnosti vlasteneckých přátel umění. To jen dokazuje, s jakou iniciativou do akce lidé vstupovali. (Horáček, 1998, str. 39-43)

2.2.3 MOC KLASICKÉHO OBRAZU

Moc se obecně definuje jako schopnost prosadit svou vůli. Teorií moci se zabývala řada filosofů a učenců. Machiavelli ve svém díle Vladař pojednává například o prosazování moci nátlakem nebo manipulací, subjekt tudíž může vykonávat vůli někoho jiného (vědomě či naopak).

Moc obrazu se tedy skrývá ve schopnosti autora obrazu prosadit svou vůli vůči jeho pozorovateli. Tato moc se skrývá především v zobrazovaném, tedy v nově

vytvořené realitě, jež můžeme uvěřit a na chvíli do ní procitnout. (Toto zobrazení však není výhradně iluzivní, protože i abstraktním uměním autor maluje realitu, kterou ve světě vnímá, jen formálně jinak.) Tato realita je základním a hlavním obsahem obrazu jako objektu, můžeme tedy tuto moc nazývat jako *moc obrazu*.

Podle mě výsledkem malířova prosazení jeho vůle, výsledkem jeho moci nad námi jako recipienty, spočívá hlavně v tom, že zobrazenému imaginárnímu světu do jistého bodu uvěříme. Tato moc se s časem měnila spolu se změnami zobrazovaného i stylů a jejich výrazových prostředků, počínaje obrazy s náboženskou tematikou, které působily na pozorovatele především v tom, že zobrazují příběhy, jež jsou pro ně tolik silné, k nimž se modlí, které uctívají a ve které věří, až po reálné portréty působící tak živě, že není těžké stát se obětí iluze a leknout se zobrazovaného pohledu, cítit respekt k "přítomnému" váženému panovníkovi či se rozněžnit nad baculatými líčky roztomilého dítěte.

Leonardo da Vinci vychvaloval umělcovu tvůrčí sílu ve svém chvalozpěvu na malířství "Paragone":

"Je v moci malíře vyvolat krásy, do nichž se zamiluje, nebo naopak vidět věci příšerné, z nichž jde strach nebo které jsou hloupé, směšné nebo politováníhodné - on, malíř, je jejich Pánem a Bohem."

Gombrich připomíná, že pro Leonarda je moc umění vyvolat vášně projevem jeho magie. Leonardo konstatuje, že na rozdíl od básníka si malíř dokáže podmanit duše mužů tak, že se zamilují do obrazu, neznázorňujícího skutečnou ženu. A dokazuje to vlastní zkušeností:

"Stalo se mi, že jsem namaloval náboženský obraz, někdo si ho koupil a zamiloval se do něj tak, že chtěl odstranit posvátný výjev, aby mohl obraz líbat, aniž by to bylo podezřelé. Nakonec jeho svědomí zvítězilo nad vzdechy a vilností, ale musel obraz ze svého domu odstranit." (Da Vinci, cit. Gombrich, 1985, str. 111)

Tento příběh je příkladem toho, jak silnou moc může mít i jednoduchý plošný předmět, jako je obraz, nad člověkem. V tomto případě je to jistě přesněji moc zobrazeného v obraze. Ale jaký jiný předmět, který je někde nehybně umístěn a po dlouhá léta se nemění, dokáže na člověka působit do takové míry, že v něm vyvolá vzrušení?

“Svět se nikdy úplně nepodobá žádnému obrazu, zatímco obraz na sebe může vzít podobu světa: tato podoba světa je na obraze modelována a modulována podle schémat, jejichž cílem je jeho pochopení. Umění je také “to, co učí vidět.” (Gombrich, cit. Aumont, 2010, str. 193)

2.3 Závěsný obraz dnes

Závěsný obraz jako objekt si s sebou nese své zobrazení nějaké části světa, formu toho zobrazení, ale také svůj obsah, své funkce, svou zprávu. Jak už jsem psala, tím, že je ale závěsný (neboli také přenosný), umožňuje své zasazení do různých výstav různých témat, tím tedy pokaždé o trochu mění svůj obsah. Umožňuje nejen přesun z místa na místo ale i od vlastníka k vlastníkovi, díky čemuž se mění jeho cena, či význam.

Závěsný obraz tedy pro mě znamená „možnost“, i když dnes se může zdát, že se z něj díky jeho plochosti a ohraničenosti stala spíše omezenost, nebo přesněji meze. S technologickým vývojem totiž svět nabídl spoustu nových médií, tedy nových forem k vyjádření toho, co chce autor říci, k oslovení diváka, k reakci na události, atp. Mohlo by se tedy zdát, že obrazy už jsou zastaralé cesty k cíli, které se dnes tak často nevyskytují. V mojí práci se tedy věnuji také tomu, jak to vypadá v galeriích současného umění; jak se dnes k obrazu přistupuje, jaká je četnost jeho výskytu a jaký má význam na výstavě.

2.3.1 ZÁVĚSNÝ OBRAZ V GALERIÍCH DNES

Dnes je galerií obrovské množství, můžeme je dělit na galerie státní, soukromé a nezávislé nebo na galerie klasického a současného umění. V České republice jsou státně spravovanými galeriemi Národní galerie v Praze a Galerie hlavního města Prahy. Národní galerie vznikla právě z Obrazárny společnosti vlasteneckých přátel, o které jsem psala v 2.2.2.1. Podléhá Ministerstvu kultury a její funkcí je vědecko-výchovná činnost sbírání umění, trvalého uchovávání a zpřístupňování těchto sbírek veřejnosti. Ve stálých expozicích vystavuje umění napříč dějinami umění a její poslání zní prostřednictvím uměleckých děl povznést ducha národa. (Národní Galerie, [online])

Mezi galerie soukromé patří například Centrum současného umění, architektury a designu DOX, které se za 6 let své existence úspěšně etablovalo mezi nejvýznamnější střediska současného umění v Praze, nebo Museum Kampa, které vlastní jednu z nejobsáhlejších sbírek díla Františka Kupky na světě. Velkým fenoménem je v současnosti také zakládání nezávislých (neziskových a alternativních) galerií, které se objevují v těch nejméně očekávaných místech po celé České republice. Patří mezi ně například Galerie SPZ vystavující přes výlohu a na vlahkovém stožáru, který je zároveň upoutávkou na celý projekt. Další nezávislou galerií, která upoutala mou pozornost, je (již bohužel zaniklá) Světlík Gallery - výstavní prostor ve světlíku činžovního domu, spravovaný obyvateli jednoho z bytů. Výstavu si mohli prohlédnout obyvatelé domu z okna na záchodě, nebo se zúčastnili vernisáže v bytě provozovatelů.

2.3.2 GALERIE SOUČASNÉHO UMĚNÍ

Pro zkoumání závěsného obrazu dnes, budeme brát v úvahu galerie současného umění. Ty závěsné obrazy samozřejmě vystavují také. Jejich význam i jejich zobrazovaná témata a styl, jak zapůsobit na diváka, můžeme možná zobecnit

po uvedení pár příkladů galerií se současným uměním v Praze, na kterých budu dokládat postavení závěsného obrazu. Vybrala jsem si státní instituci Galerii Rudolfinum, Tranzit Display, spojení dvou neziskových organizací Tranzit a Display a MeetFactory, prostor pro živé umění, galerie, hudbu, divadlo apod. Z archivů těchto galerií můžeme vysledovat výstavy, jejich témata a potenciální přítomnost závěsného obrazu a jeho význam na výstavě celkově.

2.3.2.1 GALERIE RUDOLFINUM

Galerie Rudolfinum je státní instituce řízená a financovaná Ministerstvem kultury, programově se věnuje současnému umění s občasnými průhledy do minulosti. Vystavuje ve dvou prostorách, velké a malé galerii. Vlastní sbírky galerie nemá.

Velká galerie v Rudolfinu od roku 2012 dodnes otevřela deset výstav, z toho tři byly fotografické (Tak pravil LaChapelle, B. & H. Becher: Doly. Hutě., Only The Good Ones), jedna ve videoartu (Tváře), jedna obsahovala převážně sochy (J. & D. Chapman: The Blind Leading The Blind) a 4 výstavy, kde byla hlavním a jediným médiem malba (Beyond reality- British Painting Today, Motýlí efekt?, Nightfall a Ragib Shaw).

Věnovaly se tématům reality, identity, úpadku, samoty, zla či kontroverze, reagovaly na stav současné společnosti z pohledu těchto témat a to formou malby na plátna většinou velkých rozměrů. Výstava soch bratrů Chapmanů byla doplněna obrazy, výstavy fotografií považujeme za závěsné obrazy také. Galerie Rudolfinum tedy na závěsné obrazy nezanevřela, dalo by se říct, že je upřednostňuje. Ale vyznačuje se především určením širšího tématu, do kterého následně zařazuje malíře, jejichž díla by mu tematicky odpovídaly. Častější přítomnost obrazů tedy není prvotním požadavkem.

2.3.2.2 TRANZIT DISPLAY

Tranzit Display je galerie, která pořádá výstavy, akce, přednášky a diskuze zaměřené na projekty současného umění, videoart a netradiční využití prostor. Od roku 2012 dodnes nebyla zorganizována jediná výstava, která by měla jako jediné médium malbu, tedy obsahovala pouze závěsné obrazy.

Autoři výstavy „Anti-antikomunismus“ pomalovali celoplošně samotné výstavní prostory a reagují na politicko-historické události. Výstava s názvem „V prdeli“ obsahuje závěsné obrazy, malby i fotografie, a objekty. Vyznačuje se přímostí až vulgárností, ignorující pojem tabu. Ruti Sela na výstavě „To the recorded“ ukazuje své videozáznamy, subjektivně dokumentující okamžiky života a zabývající se různými závažnými otázkami, např. otázkou lidských práv. Milan Salák zahajuje svou konceptuální výstavu s názvem „Galerie, kde jsem měl výstavu“ likvidací její fyzické podstaty, a to standartní a profesionální formou. Divák není určen k pomoci, ale k popíjení a chování se jako na jakékoli jiné vernisáži. Dále se pak vystavují prázdné prostory až do skončení data výstavy. „Archiv Júliuse Kollera“ je výstava obsahující autorem nasbírané ústřížky z novin, publikací, článků apod., zabývající se technikou, archeologií, Bermudským trojúhelníkem, fenoménem UFA, hledáním Atlantidy aj. Tyto ústřížky jsou uspořádané v krabicích, k nimž má divák přístup jako k badání, zároveň jsou samostatným uměleckým dílem. „Mobilní archiv“ byla výstava obsahující unikátní sbírku uměleckých filmů, dokumentů a audiovizuálních svědectví z blízkého východu a částečně i Evropy.

Tranzit Display z mého pohledu nejvíce odhaluje současné myšlení, vnímání světa a přenášení svých vjemů do uměleckých artefaktů, hmotných, či nikoli. Na jejich výstavách bychom se mohli domnívat, že závěsný obraz je pouze objektem, který pomáhá uskutečnit umělcovy záměry v jinak multimediálních výstavách. Dalo by se nad ním uvažovat jako nad zastaralou a příliš jednoduchou formou vyjádření, která je

již potlačena možnostmi současnosti. Ty se zdají jako mnohem kreativnější, vtipnější či výmluvnější než pouhý plošný a nehybný objekt.

2.3.2.3 MEETFATORY

MeetFactory je neziskové mezinárodní centrum současného umění, které má za cíl iniciovat dialogy mezi jednotlivými žánry a zpřístupňovat dění na současné umělecké scéně nejširší veřejnosti. MeetFactory sídlí v průmyslové budově na Smíchově ve specifickém prostoru mezi dálnicí a aktivní železniční tratí. K výstavě výtvarných odnoží umění MeetFactory využívá 3 výstavní prostory, Galerii MeetFactory, Galerii Kostka a Galerii Zeď.

Galerie MeetFactory uvedla 12.9.2013 výstavu „Slovo dalo slovo“, projekt Roberta Šalandy, specializujícího se především na malbu, a Dušana Zahoranského, který se věnuje hlavně objektům. Tito umělci si díky svým osobitým rukopisům vybudovali na současné umělecké scéně jasné místo. Oba se zajímali o slova, znaky a lingvistické jevy, proto vznikla výstava, při které tyto jevy posouvají do vizuálních rovin. Vzniká tak jakási forma vizuální poezie přenesené do aktuálního kontextu. Výstava mě zaujala díky vyváženému spojení médií malby a objektové tvorby. Závěsný obraz má tak rovnocenné postavení s objektem i na výstavě současného umění. Tématem jsou otázky s hlubokými kořeny v historii pojeté výtvarně, aktuálním způsobem.

Galerie Zeď je boční stěna budovy, která upoutává jako první při příjezdové cestě. Zeď je pojednávána výtvarně jako součást výstav v budově nebo jako samostatný projekt. Robert Šalanda ji v rámci výstavy „Slovo dalo slovo“ a svého zaměření na vizualitu slovních klišé, ustálených spojení a lidových výrazů pojednal velkoformátovou malbou s názvem „Evergreen“.



Obr. 1 Galerie zed' - Evergreen, Robert Šalanda (zdroj:meetfactory.cz)

Galerie Kostka je oddělenou čtvercovou místností s vlastním přístupem, která dokazuje důmyslné využití všech prostor průmyslové budovy. Výstavy v této galerii se zaměřují na využití a pojednání krychlového prostoru s vysokými stropy. Objevují se zvukové, prostorové, mechanické instalace, videoart, performance. Závěsné obrazy se zde objevují zřídka, jakoby byl prostor určen ke zkoumání nových forem a médií a jejich možností.

2.3.2.4 ZÁVĚSNÝ OBRAZ V GALERIÍCH - SHRNUÍ

Závěsný obraz má svůj vývoj, svou historii a tu si s sebou nese i dodnes - proto zůstává klasikou, na kterou se nezanevře, a základem k dalším možnostem uvažování. Objevují se na multimediálních výstavách, podílejí se na uchopení tématu a jsou formou vyjádření stejně jako ostatní média, která sice závěsný obraz přesahují hmotně, prostorově i zvukově či vizuálně, ale v hloubce, kam až sahají kořeny obrazu, ho žádné médium nepřekoná.

Závěsné obrazy se na výstavách, kde se objevují ať už jako východiska k jiným formám, či jako samostatný způsob vyjádření se, zabývají tématy, fenomény a otázkami současného chápání světa, a to jedincem, či celou společností. Proto se dnes často autoři věnují určitým kontroverzním otázkám a pojmu „tabu“, které se

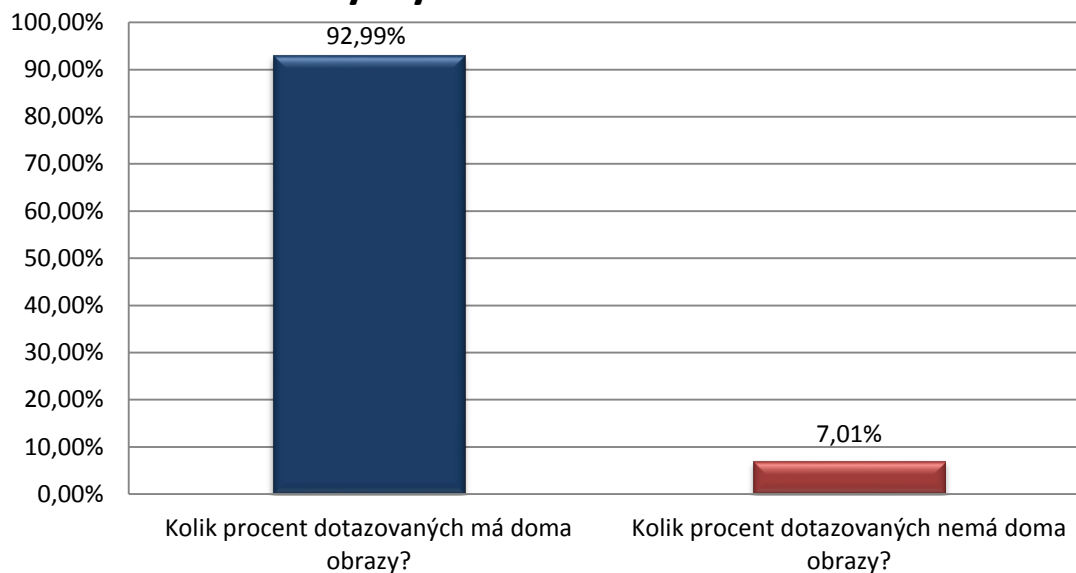
s časem a společnostmi mění. Snaží se je překonávat a tím diváka šokovat, oslovit ho a donutit ho k vymezení se k umění svým názorem. Umění reaguje na současnost, vymezuje se k politice (TranzitDisplay), řeší otázku individuality člověka ve vztahu ke světu, společnosti, jeho samotě a úpadek (Rudolfinum), či hledá, vytváří a dává prostor vzniku nových forem (MeetFactory).

Nová média se v současných galeriích objevují ve stejné míře, nelze ale říct, že nahrazují obrazy – naopak z něj vycházejí. Doplnují místa, která ještě doplněna nebyla. Závěsné obrazy mají svůj nenahraditelný přesah v jejich mobilitě, nezávislosti na lokaci, v jejich „přenosu“ do různých výstav. Zejména v Rudolfinu se organizují výstavy s jedním hlavním tématem, v rámci kterého se vystaví různí autoři a jejich díla, která by tématu odpovídala. Díla pak cestují zase dál, do jiných výstav s jiným tématem. V tom spočívá podstata obrazu současného umění, která zaručila její nenahraditelnost.

2.3.3 ZÁVĚSNÝ OBRAZ V DOMÁCNOSTECH

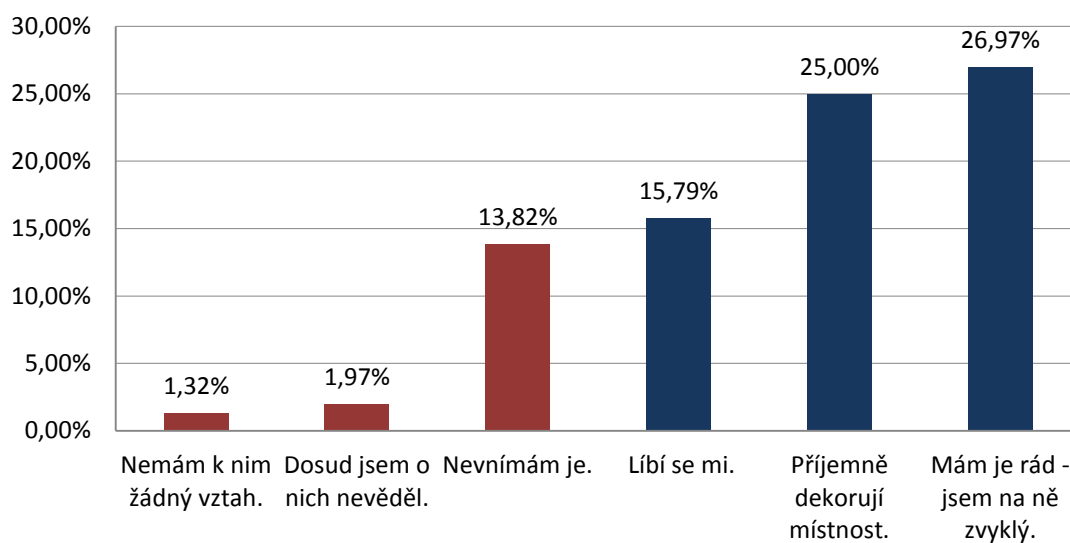
Pro zkoumání, jak je na tom závěsný obraz v domácnostech české společnosti, jsem sepsala dotazník a snažila se ho dostat do oběhu co nejširší veřejnosti pomocí internetu a sociálních sítí. Otázkami v něm obsaženými se snažím vysledovat zájem současné široké veřejnosti o umění a význam obrazů v dnešních domácnostech. Nejvíce odpovědí se mi dostalo od méjí věkové kategorie (21-25), ale protože většina dotazovaných této generace podle odpovědí bydlí se svojí rodinou, bude mít jejich výpověď o vztahu domácnosti k obrazům hodnotu více generací.

Četnost výskytu obrazů v domácnostech



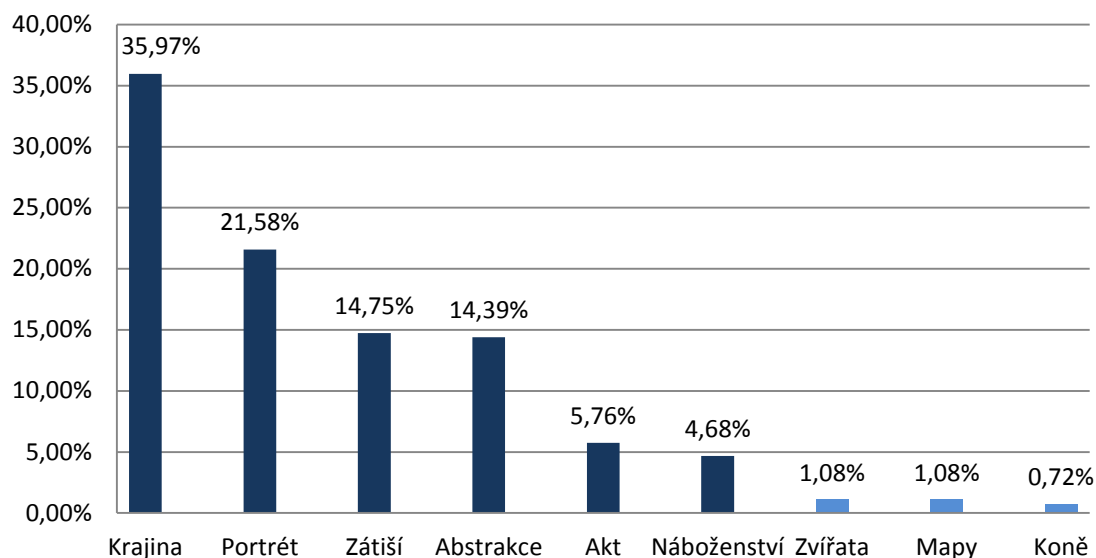
Obr. 2 Graf - Výskyt obrazů v domácnostech (zdroj: autor, 2014)

Jaký mají dotazovaní vztah k obrazům, které jim visí doma?



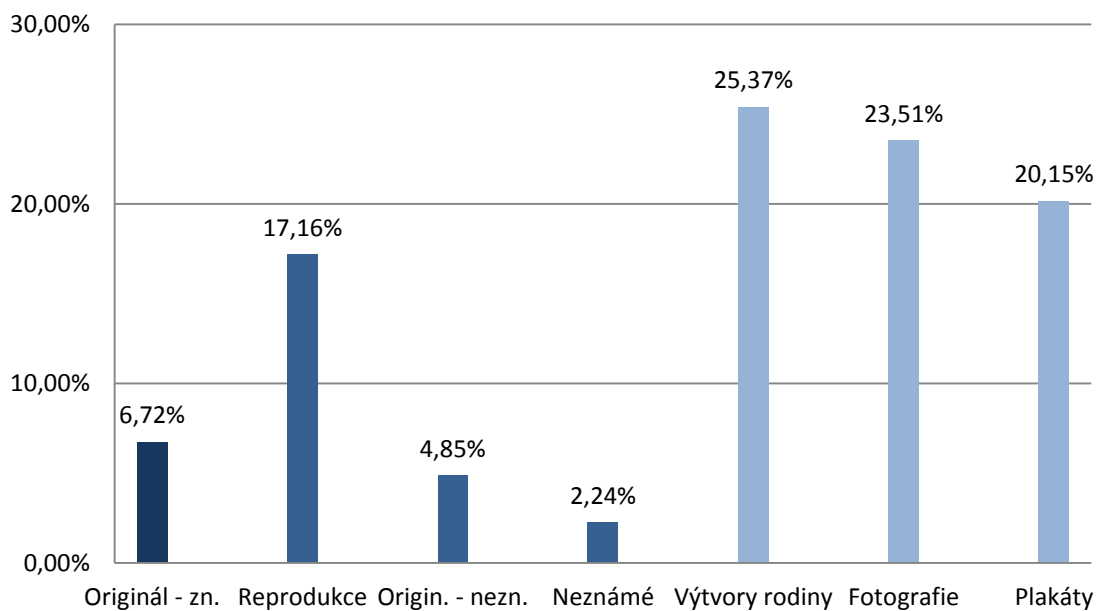
Obr. 3 Graf - Vztah dotazovaných k jejich obrazům (zdroj: autor, 2014)

Náměty obrazů v domácnostech



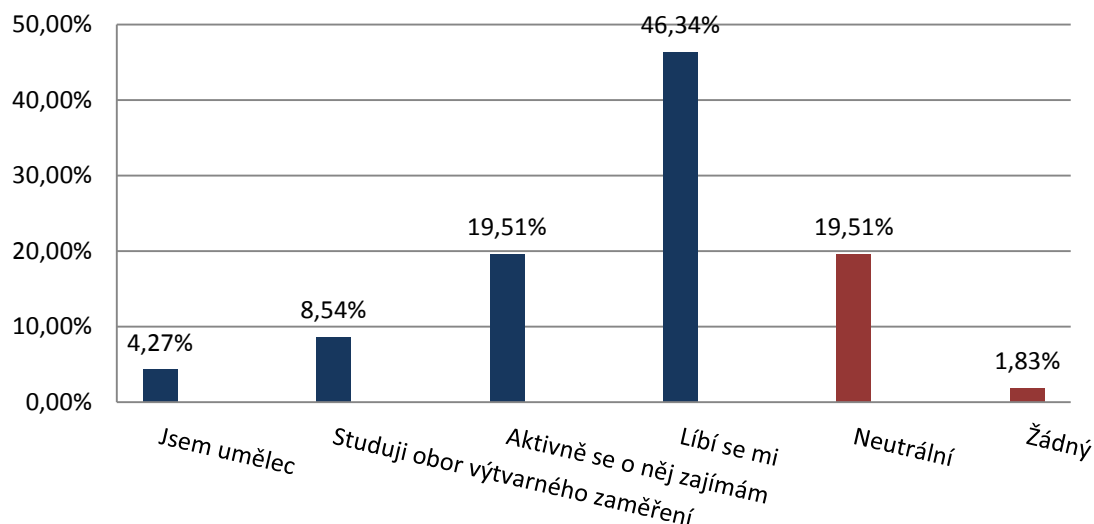
Obr. 4 Graf - Náměty obrazů (zdroj: autor, 2014)

Jaké obrazy se v domácnostech vyskytují?



Obr. 5 Graf - Jaké obrazy se doma vyskytují? (zdroj: autor, 2014)

Jaký mají dotazovaní vztah k výtvarnému umění?



Obr. 6 Graf - Vztah k umění obecně (zdroj: autor, 2014)

Při shrnutí výsledků se dozvídáme, že ze 157 dotazovaných jich 92,99% obrazy doma vlastní. Nejčastější náměty těchto obrazů jsou krajina (35,97%), portrét (21,58%) a o třetí místo se těsně ucházejí zátiší (14,75%) a abstrakce (14,39%). Pokud dotazovaní odpovídali pravdivě a pokud jsou výsledky natolik regulérní, že je můžeme zobecnit, mohlo by to značit příjemný fakt, že lidé začali stavět abstraktní (/moderní) umění na srovnatelnou laťku s klasickým námětem.

Obrazy, které doma dotazovaní vlastní, jsou z největší části výtvořeny jejich vlastní, dětí či příbuzných (25,37%), dále fotografie a plakáty (23,51% a 20,15%), reprodukce známých obrazů se doma vyskytují ze 17,16%, originály známých a neznámých umělců (6,72% a 4,85%). Je samozřejmé, že nejčastěji zavěšené obrazy doma budou autorská díla, či zarámované fotografie a plakáty. Vlastně mě naopak překvapilo poměrně vysoké procento lidí vlastnících originály známých umělců, dokonce vyšší než originály neznámých umělců.

Při zjišťování vztahu dotazovaných ke svým obrazům jsem se dozvěděla, že nejvyšší procento odpovědí jsou kladná. Obrazy se jim líbí, mají je rádi, nebo se jim zdá, že příjemně dekorují místnost. Své vlastní obrazy však doma nevnímá poměrně vysoký podíl lidí - až 13,82%, což je jen o jedno procento méně než lidé, kterým se obrazy líbí. Pár jich dokonce odpovědělo, že o těchto obrazech doma doposud nevěděli.

Nakonec jsem se ptala, jaký mají lidé vztah k výtvarnému umění obecně. Nejčastěji se objevovala vcelku neutrální, ale stále kladná odpověď – líbí se mi (46,34%). Dále se pak společnost vyrovnaně polarizuje (obě odpovědi stejných 19,51%), část se o umění zajímá aktivně (navštěvuje výstavy apod.) a část má k umění neutrální vztah. Žádný vztah má k umění 1,83% lidí, s největší pravděpodobností to jsou ti, kteří doposud nevěděli, že jim doma nějaké obrazy visí. 8,53% dotazovaných studují nějaký výtvarný obor a 4,21% jsou sami umělecky činní.

Dalo by se tedy zobecnit, že obrazy jsou přirozenou samozřejmostí dnešních domácností. Otázkou je, jestli je ta *samozřejmost* dobrou zprávou či nikoli. Může se zdát, že samozřejmost výskytu obrazů doma je dobrým znamením a může přispívat ke zpřístupnění umění společnosti a vytváření užšího vztahu k němu nebo také jako prokázání toho, že obrazy a umění už jsou přirozenou součástí dnešní společnosti - ale jen jako bezobsahový předmět plnící estetickou funkci, (největší část dotazovaných se k obrazům vyjádřila tak, že se jim líbí a příjemně dekorují místnost). Každému příjemní a zútulní pokoj nějaký obraz, ale většina z nich se nezamyslela nad tím, kdo ho namaloval a co tím chtěl autor říci; častokrát jsou to z vlastní zkušenosti také obrazy, kterými autor nic neříká, a to už se pohybujeme na hranici s pojmem kýč.

2.3.4 MOC ZÁVĚSNÉHO OBRAZU DNES

Co se týče vlivu obrazu na pozorovatele dnes, řekla bych, že se stejně jako

jeho význam, či moc, výrazně snížil a s historií se nedá srovnávat. Dávala bych tomu za vinu “nezastavitelný pokrok”, který umožňuje kulturní vyžití takového rozsahu, že návštěva galerie může působit jako nejnudnější z nich. Část dnešní populace obrazům už nevěnuje pozornost. Možná proto, že už je na nich nic nešokuje. “Už bylo ukázáno vše”, co se týče zobrazovaného, schopnosti a stylu zobrazování. Možná proto, že jim nerozumí a neumí v nich číst. To je velká odnož směřování dnešních umělecko-pedagogických oborů, věnují se publikacím a galerijním programům, které by pomohly umění zprostředkovat a to nejlépe širokému publiku.

Jak píše v 2.4.1, v současném umění hrají obrazy menší roli, současnost je totiž plná nových médií nabízejících vyžití v různých formách (videoart, interaktivní umění, performance, aj.). Jsou ale i důkazy o tom, jak i dnes mohou mít závěsné obrazy význam a jak mají v moci působit na člověka stejně intenzivně, jako v minulosti. Tomu se věnuje autor James Elkins v knize „Proč lidé pláčou před obrazy“.

Knihu byla vydána roku 2007 a řeší se v ní konkrétní příklady umění, které mělo na člověka vliv do takové míry, že ho rozplakalo. Např. v kapitole o Markovi Rothkovi (1903-1970), abstraktním expresionistovi - tzv. malíři barevných polí, který žil převážně v Americe. Jeho obraz Oranžová, žlutá, červená byl v květnu 2012 vydražen v New Yorku za 1.7 miliardy korun. Stal se tak nejdražším obrazem vytvořeným po druhé světové válce prodaným v aukci.

V knize se mimo jiné předmětem zkoumání stala Rothkova kaple v Houstonu, postavená roku 1971. Kaple je cihlová budova bez oken, osmiúhelníkového tvaru, která slouží jako meditační místo pro věřící jakéhokoli vyznání a zároveň jako galerie vystavující Rothkovy obrazy.

Díla jsou plátna obrovských rozměrů, obklopují diváka ze všech stran a na první pohled se zdají jako prázdné, černě vybarvené obdélníky. Na druhý a trochu detailnější pohled si však divák povšimne různých malých rozmanitostí, vybledlých skvrn, stříkanců, tvarů či vrstvení barev.



Obr. 7 Rothkova kaple, Houston. Rothko, 1971

(zdroj: npr.org, 2011)

Autor shromažďuje vzpomínky zaměstnanců v kapli a komentáře návštěvníků z návštěvní knihy. Zjišťuje, že návštěvníci se rozdělují do dvou skupin. Jedna navštíví kapli na malou chvíli, prohlédne si ji a zas odchází. Tito návštěvníci často nazývají kapli pěkným místem, oázou klidu, nebo místem vhodným k meditaci. Ti, kteří se ale v kapli zdrží delší dobu a intenzivně si prohlížíjí obrazy, zjišťují, jak temná byla autorova mysl. Jeho obrazy jim přijdou jako tísnivé prázdno, které je obklopuje ze všech stran. V návštěvní knize zážitek popisují podobně: „Bylo to mrazivé a nepřátelské.“ Někdo napsal: „Byla to vizuálně i fyzicky ohromující zkušenost.“ Někdo přiznal: „Nemohu si pomoci, ale odcházím odtud se slzami v očích.“ Podobných komentářů našel Elkins více: „Když jsem poprvé navštívila tuto kapli, vstoupily mi do očí slzy smutku.“ „Děkuji Vám, že jste vytvořili tento prostor, v němž se mé srdce rozplakalo.“ „Tohle byl zřejmě můj nejemotivnější zážitek s uměním.“

Poněkud silnější zápisky, u kterých se snadno dá představit, že byly napsány ještě plačícím návštěvníkem: „Tyto obrazy mě nutí padnout na kolena.“ „Ticho proniká hluboko k srdci.“ „Slzy, mokré objetí.“ A za nejsmutnější větu Elkins považuje tuto: „ Kéž bych byl schopen plakat.“(Elkins, 2007, str. 10-25)

Zápisy v pamětní knize, vyprávění hlídačů a jiných zaměstnanců v kapli, nebo rozhovor s redaktorkou, která vzpomíná, jak se rozplakala při návštěvě Rothka v jeho ateliéru za účelem vytvoření interview, dokládají, že lidé nad obrazy pláčou dodnes. Že se pořád najdou lidé, kteří pochopí autorův odkaz, nebo jen atmosféru, natolik, že se dojmou k pláči.

Obrazy mají dodnes možnost ovládnout naše emoce, donutit nás k pláči i k úsměvu, a to i obrazy, u kterých se může na první pohled zdát, že na nich není namalovaného nic.

3 ZÁVĚR – SHRNUÍ SROVNÁNÍ

Aumont shrnul význam obrazu jako slova i objektu takto:

“Obraz je vždy modelován hlubinnými strukturami, spojenými s jazykem a s příslušností k symbolickému uspořádání (tedy k nějaké kultuře či společnosti); obraz je však také prostředkem zprostředkování a zobrazení světa a jako takový má místo ve všech lidských společenstvích. Obraz je sice univerzální, ale vždy je konkretizován.” (Aumont, 2010, str. 123)

V následujících odstavcích vypíši shrnutí výsledků svého zkoumání ve všech zohledněných aspektech.

Obrazy současného umění jsou často plátna velkých formátů s chybějícím rámem, u kterých se zcela nepočítá s prodejem. Ne každému se totiž takový formát domů vejde. Jejich vznik je často financován spíše granty, podporující umělce, či z vlastních zdrojů. Po dobu historie byly naopak obrazy vytvářeny s cílem prodeje, či rovnou na poptávku.

Důležitou součástí obrazu byl rám, který svou hodnotou často přisuzoval obrazu vyšší význam. Pozlacený rám, který vidáme v galeriích, byl užíván už od 16. století. Rám viditelně označoval obchodní hodnotu obrazu, byl považován za cenný předmět i sám o sobě, k jeho výrobě bylo zapotřebí odborné práce i drahých materiálů. V současnosti se můžeme s pevným rámem setkávat také, obrazy visící v domácnostech jsou často opatřeny takovým rámem; rodinné fotografie mají svůj rámeček, dokonce jsou zarámované i plakáty. Současné umění využívá pevného rámu zřídka, spíše vůbec. Abstraktní rám ale plní stejné funkce (viz. 2.1.1 Rám). (Aumont, 2010)

U člověka s určitým postavením ve společnosti se předpokládalo, že obrazy vlastní. Významnost postavení byla určována či dokazována právě vlastnictvím kvalitních obrazů, které pomáhali vybírat najatí odborníci. Dnes, jak jsme se dozvěděli ve výsledcích dotazníku, mají lidé závěsné obrazy doma stále, originály významných umělců historie či současnosti jsou to ale zřídka, spíše se objevují obrazy neznámého autora, dokonce vyráběné sériově. Obrazy mají jako hlavní účel dekorovat místnost, zpříjemnit prostor. Lidé obrazy považují za „příjemné“, málokdy se však pozastaví nad jejich obsahem, zdali vůbec nějaký mají, a zdali si vůbec uvědomují, že tam visí.

Při zkoumání vlivu závěsného obrazu jsem nenašla důkazy o tom, zda může mít *současné umění* moc nad člověkem vůbec, za to ale existuje spousta dokladů o tom, že umění vůbec může mít moc nad *současným člověkem*. (viz. 2.4.3.)

Vliv obrazu v historii oproti současnosti spočíval v tom, že dokázal obalamutit diváka, což ukazuje známá legenda o soutěžení dvou malířů Zeuxe a Parrhasia o to, kdo namaluje dokonalejší obraz. Zeuxis namaloval hrozny, které působily tak přesvědčivě, že se k nim slétali ptáci. Když ale přišla řada na Parrhasiův obraz, Zeuxis ho požádal, ať odhrne závěs zakrývající dílo. Posléze pochopil, že prohrál, protože rouška byla jen namalovaná. Obraz měl ale zvláště od 19. století také moc utvářet společenské, kulturní či politické skupiny a okruhy, protože s každým dalším stylem, který na obraze vznikl, byl spojen určitý styl života či nahlížení na svět, většinou zastoupen společnou manifestací. Obraz tedy mohl seskupovat umělce do různých okruhů, měnil názory i pohlížení na svět.

Podle mého názoru byla tedy moc obrazu v historii podstatně vyšší než dnes, snad je to dáno tím, že moderní a současné umění je pro diváka jako laika těžko pochopitelné, už se nezabývá věrnou nápodobou skutečnosti pomocí iluzivního umění, ale současnými otázkami, fenomény, morálními tabu a to různou, často ne zcela čitelnou formou. Součástí výstav (nejen) současného umění jsou proto i

kurátorem komentované prohlídky, přednášky a diskuze, edukační programy, workshopy atp.

Jak psal už Flusser (v roce 1996) v díle Moc obrazu, před současnou explozí kreativity stojíme „v němém úžasu“. Kategorie, které nám nabízí evropská tradice, už prý nechápeme. „Problém nespočívá v tom, že jsou naše tradiční formy překonány, nýbrž v tom, že jsou příliš ostré.“ Dříve byla tendence definovat pojmy například odlišením hranice umění a techniky, dnes však vidíme mylnost těchto tendencí v tom, že nejzajímavější jevy jsou právě ty, v nichž se prolínají významy více pojmů. A před současnou explozí kreativity stojíme v úžasu proto, že jsme se ještě nenaučili vidět scénu jako kontext prolínajících se pojmů. (Flusser, 1996)

Dokonce bych svou úvahu o proměně postavení a vlivu závěsného obrazu mohla shrnout tak, že v současnosti je to spíš člověk, který má moc nad závěsným obrazem. To on ho totiž vystavuje v galeriích, to on určuje, jaké ty výstavy budou mít téma, tudíž i pozmění, jak budou působit na člověka. To člověk pořádá přednášky a provádí diváka galerií, říká jím, co by na obraze měli vidět. Člověk také tyto obrazy nafotí, ořízne a vloží je do různých publikací, na internet, a podobně, díky čemuž je sice „zná“ každý, ale zná ten každý obraz jako předmět, který sám o sobě někde visí, nebo zná spíše znak, který jen tento obraz zastupuje?

Ve filmech vidíme děje, které parafrázují či zesměšňují některé náměty slavných uměleckých děl. I reklamní kampaně využívají známá umělecká díla. Vlevo vidíme, jak logistická společnost Kraft Els AG zaručuje, že pokud budou dopravovat oni, výtvarné umění zůstane výtvarným uměním. Vpravo využila Pizza Hut úsměv Mony Lisy.



Obr. 8 Reklama – Mondrian (vlevo)

Obr. 9 Reklama - Da Vinci (vpravo)

(zdroj: Mediaguru.cz, 2012)

Člověk si tedy dovoluje manipulovat s obrazem jako znakem, nebo i svévolně volí výřezy. Závěsný obraz nese informaci, která se předává divákovi, ale současnost už si tento přenos zjednodušila zavěšením obrazu do knihy, katalogu, časopisu i internetu, a ušetřila si tak cestu. Zapomíná se ale, že zavěšením obrazu do jiného kontextu, obraz pozmění svůj obsah, tedy i informaci. Nebo nezapomínáme, ale spokojujeme se?

Závěsný obraz už je dnes v rukou člověka, který s ním zachází tak, jak potřebuje. Obecně by se dalo tvrdit, že člověk má odjakživa v moci tvořit obrazy tak, aby měly opět moc nad lidmi. Rozdíl minulosti oproti současnosti je, že dřívější účel moci obrazu byl, dalo by se říct, nevinnější. Dnes se totiž obrazy využívají pro manipulaci s divákem a jen vizuálně gramotný člověk se může tyto obrazy naučit rozpoznat a „nenaletět“. V tom možná tkví podstata pedagogů výtvarné výchovy.

4 DIDAKTICKÁ ČÁST

Téma své bakalářské práce jsem zpracovala do výtvarného úkolu, který jsem realizovala v Základní umělecké škole Benešov, ve skupině žáků 2. stupně základní školy. Žákům jsem vysvětlila záměr mé bakalářské práce – tedy ukázat, jak výrazně se odlišuje pojetí a postavení obrazů v současnosti od pohledu historie. Poprosila jsem je o pomoc - vyjádření se k vybraným klasickým obrazům. Protože jsou děti zároveň dětmi současnosti, jejich výpovědi budou také demonstrovat můj záměr - ukážou, jaký má současnost vztah ke klasickým závěsným obrazům z historie a jak je pojímá.

4.1 Výtvarný úkol

1. Východisko: Východiskem a inspirací k vytvoření úkolu mi bylo studované téma mé práce, kde hledám odlišnosti pojetí závěsného obrazu současností a historií.

2. Námět: Možná by se dal zobecnit a pojmenovat jako *Náměty obrazů z dějin umění*.

3. Výtvarný úkol (problém): Vybrala jsem kopie známých klasických obrazů z dějin umění, vytiskla je a připravila si k nim povídání. U každého z nich jsem uvedla autora, období vzniku a povyprávěla k nim příběh podle výkladu z Pijoana a jiných knih. Úkolem pro žáky bylo vybrat si jeden z nabídnutých obrazů a zamyslet se nad tím, co je na obraze zajímavého. Co je na něm nejvíce zaujalo a proč? Povídali jsme si o tom a společnými silami jsme dosáhli toho, že si každý dokázal definovat, co je pro něj na obraze nejzajímavější, ať už kompozice, výrazové prostředky, příběh nebo prostředí děje. Jejich úkolem bylo vytáhnout to a zpracovat po svém. Každý měl za úkol parafrázovat svůj obraz tak, aby autorova „zpráva“ zůstala stejná, ale zpracování

odpovídalo současnosti. Mohli si vybrat to, co je zaujalo a ostatní vynechat nebo zpracovat téma tak, jak si myslí, že by to zpracovali současní umělci.

Obrazy jsem se snažila vybírat tak, aby jim přišly něčím zajímavé:

- Jacques-Louis David - Zavražděný Marat, 1793
- Jan Vermeer van Delft - Dívka čtoucí dopis, 1658
- Sir John Everett Millais - Ofélie, 1852
- Francisco Goya - Saturn požírající své děti, 1823
- Leonardo da Vinci - Mona Lisa, 1506
- Albrecht Dürer - Portrét matky, 1514

4. Klíčová slova: Obraz, současnost, historie, obsah obrazu, zpráva, parafráze.

5. Didaktická analýza úkolu:

a) smysl, cíle: Cílem úkolu bylo poučit děti o odlišnosti zpracování obrazu starými mistry a současnými umělci. Děti měly pochopit, že jsou dnes jiné poměry a obraz (a jiné formy) jsou reakcí na ně prostřednictvím autora myslí. Děti se měly přesvědčit, že každý obraz má svůj obsah i různé vyjadřovací prostředky a svým přemýšlením o obraze se měly učit v něm číst.

b) dílčí úkoly: úkol 1 – přemýšlet a povídat si o umění, o galeriích, o obrazech.

úkol 2 – vybrat si jeden obraz, podle toho, který je nejvíce zaujal.

úkol 3 – tužkou si na papír načrtnout skicu, vymyslet, jak budou úkol zpracovávat.

úkol 4 – libovolnou technikou úkol zpracovat.

c) hlavní výtvarné vyjadřovací prostředky: Technika je libovolná, měla by odpovídat obsahu, tomu, co chtějí svou parafrází říci, ale také tomu, čemu dávají ve výtvarné tvorbě přednost.

d) kritéria a forma hodnocení dosažených výsledků: Kritériem hodnocení byla míra snažení přemýšlet o obsahu obrazu, o výrazových prostředcích a vlastním způsobu zpracování, tato míra se prokázala při konzultacích, kdy jsem jim pokládala otázky a pomáhala o obrazech přemýšlet, jejich originalita či způsob zpracování by mělo tomuto přemýšlení odpovídat.

e) „přidaná hodnota“: Vnitřním ziskem dětí by mělo být možná zjištění, že jejich zpracování tématu má vždy svou vlastní výpovědní hodnotu, kterou mohou ovlivnit. Děti by se měly učit pochopit a vytvářet umění pozorováním slavných obrazů bez jejich prostého kopírování, měly by získat určité poznatky o dějinách umění.

6. Předpoklady úspěšného řešení úkolu:

a) dispoziční připravenost žáků: Motivací k činnosti měl dětem sloužit výklad obsahu obrazů, které jsem schválně vybírala tak, aby se jim zdály zajímavé. Technika byla libovolná, nepředpokládaly se tedy žádné zvláštní zkušenosti s materiály apod. Žáci by ale už měli být schopni přemýšlet o umění, o obsahu i formě obrazů a odlišnosti historických kontextech, proto bych úkol realizovala u žáků alespoň druhého stupně základní školy.

b) metodické zajištění: Nejprve přichází vzájemná diskuze o obrazech v galerii, u dětí doma, jaké obrazy děti doma mají a jestli ví, co na nich je. Dále následuje poučení dětí o příbězích u obrazů, které jsem vybrala, formou přednášení a společné diskuze. Pak mají děti za úkol si obraz vybrat a zpracovat ho s mojí individuální konzultací, při které jsem pomáhala dětem definovat to, co jim na obraze přijde nejzajímavější.

c) materiálně-technické zajištění: Předpoklad ke zpracování bylo vlastnictví základních výtvarných potřeb, které děti obvykle používají ke kresbě či malbě, jejich výběr byl libovolný.

d) organizační zajištění: Úkol spolu s výkladem tématu se musel stihnout vypracovat za jednu výtvarnou lekci trvající dvě hodiny. Obrazy si žáci vybrali každý jeden, nebo se o něj mohli dělit, podle toho, který se jim líbil. Po hodině měli přestávku na svačinu, poté pokračovali v práci až do konce hodiny, kdy jsem každému zvlášť řekla, co se mi na jejich díle líbilo a poděkovala jim za pomoc.

7. Kontextové zajištění a jeho využití ve výuce: Povídání, kterým jsem hodinu začala, mohlo děti navést k přemýšlení o tématu „mimo školu“. Povídali jsme si o obrazech, které visí u nich doma, jak se jim líbí a jestli ví, co na nich je. Děti vyprávěly, kde u nich obrazy visí, jestli někdy byly v galerii a co tam viděly, jestli se jim návštěva vůbec líbila. Mluvila jsem o tom, že v galeriích současného umění se obrazy objevují stále, ale že existuje spousta nových médií, při kterých se může zdát obraz jako nejnudnější z nich. Námětem obrazů jsou například kontroverzní témata, která šokují diváka svým pojetím či ignorování tabu – tento termín jsme si společně vysvětlili.

4.2 Tvorba dětí



Ofélie

Sir John Everett Millais, 1851-1852

vlevo: Marya, 14 let

vpravo: Veronika, 13 let



Obr. 10 Tvorba dětí – Millais, Ofélie, 1852

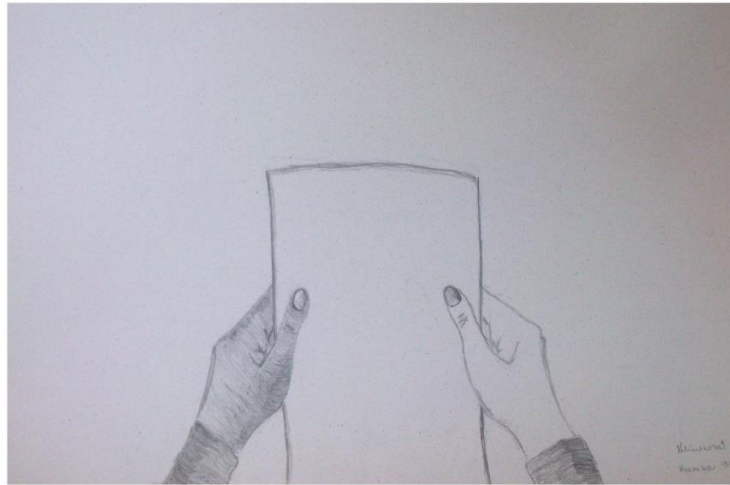
olej na plátně, Tate Gallery, Londýn, (zdroj: artmuseum.cz, 2007)

(zdroj kreseb: autor, 2014)

Ofélii zpracovávaly dvě dívky ve věku 14 a 13 let. Obrázek vlevo pokládám za ten zdařilejší, protože vykazuje přemýšlení o zadaném úkolu, pochopení ho a vynaloženého úsilí k tomu, aby bylo dívčino pojetí originální. Dívka se mnou při práci konzultovala. Ptala jsem se jí, jestli jí připadá tento způsob sebevraždy aktuální. Odpověděla, že dnes by se šla Ofélie utopit do vany spíše než do potoka.

Obrázek vpravo mi připadá stejně snový, ale myšlenka nebo způsob smrti nám není jasný. Obrázek se zdá být vytvořený spíše bez přemýšlení o tématu, jakoby si dívka nevěděla rady. Nakreslila ji totiž „lítat ve vzduchu“, a když jsem se jí zeptala, jestli Ofélie na něčem leží, nebo stojí, nakreslila ji na posteli.

Dívka čtoucí dopis u okna
Jan Vermeer van Delft, 1658



Veronika, 13 let (nahoře)

Petra, 14 let (vpravo dole)



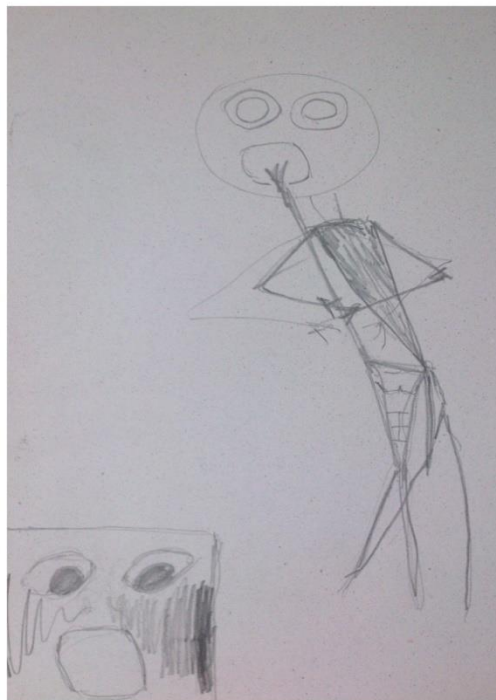
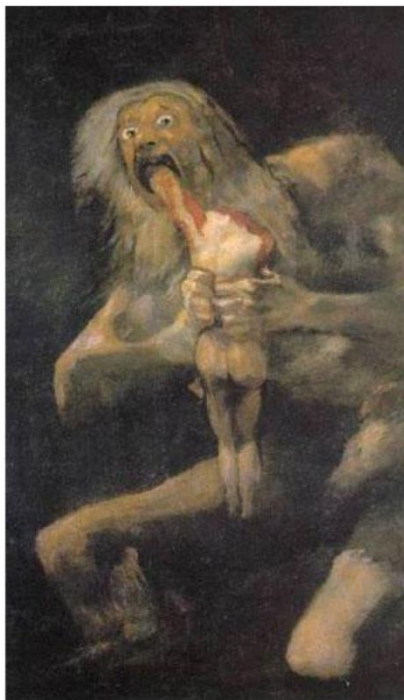
Obr. 11 Tvorba dětí – Vermeer, Dívka čtoucí dopis, 1657

olej na plátně, Gemäldgalerie, Drážďany, (zdroj: artmuseum.cz, 2009)

(zdroj kreseb: autor, 2014)

Dívku čtoucí dopis zpracovaly dvě tiché dívky, bez dotazů, samostatně. Veronika nakreslila detail rukou dívky čtoucí dopis. Obrázek nestihla dokončit, proto je jedna ruka vystínovaná a druhá ne. Obsah dopisu prý nestihla vymyslet. Toto zpracování se mi zdá jako zdařilejší přemýšlení o tématu a prokázání toho, že se dívka do obrazu vcítila, než druhý (Petřin) obrázek, kde je dívka zobrazena zezadu.

Saturn požírající své děti
Francesco Goya, 1821-1823



Jan, 13 let

Obr. 12 Tvorba dětí – Goya, Saturn, 1823

Museo del Prado, Madrid, (zdroj: artmuseum.cz, 2008) + skica



Obr. 13 Tvorba dětí - Saturn – výsledek (zdroj: autor, 2014)

Saturna zpracoval 13letý chlapec nejprve na skice jako počítačového panáčka, zřejmě díky přemýšlení nad mnou požadovaném „současném pojetí“. Současná společnost, hlavně současné děti, tráví nejvíce času u počítačových her, pojal Saturna tedy jako „stickmana“, což by se dal považovat za symbol těchto počítačových her. Dále ale nevěděl, co s tím, ptala jsem se ho tedy, co ho na obrázku zaujalo nejvíce, co ho na něm nejvíce vystrašilo. Odpověděl, že vykulené oči a ládující se ústa. Řekla jsem, ať se na to zkusí zaměřit a chlapec vytvořil obrázek, kde tyto prvky vystupují ze tmy. Přijde mi, že myšlenka byla lepší než zpracování, i tak ale pozitivně hodnotím přemýšlení o tématu, pokrok, překonanou krizi a odvahu v technice (jako jeden z mála zpracoval téma ještě temperami.)

Mona Lisa
Leonardo Da Vinci, 1503-1506



Alžběta, 16 let

Obr. 14 Tvorba dětí – Da Vinci, Mona Lisa, 1506

olej na dřevě, Museum du Louvre, Paříž, (zdroj: artmuseum.cz, 2008)

(zdroj malby: autor, 2014)

Monu Lisu šestnáctiletá Alžběta zobrazila bez obličeje. Po konzultaci a povídání si o tom, jak je to známý obraz, vysvětlila, že bude chtít dokázat, že tento obraz je natolik známý, že ho každý pozná bez toho, aby byl dokončený a že si každý dovede její výraz vybavit. Technika malby temperami bez přípravné skici i samotné pojetí považují za odvážné a za velmi příjemný důkaz toho, že dívka přemýšlí o tom, na co dnes chtějí autoři poukazovat, apod.

Matka
Albrecht Dürer, 1514



Natálie, 14 let

Obr. 15 Tvorba dětí – Dürer, Matka, 1514

úhel na papíře, Kupferstichkabinett, Berlin, (zdroj: albrecht-durer.org)

(zdroj kresby: autor, 2014)

Natálie se při parafrázi zaměřila na hru s prostorem a kompozicí. Nakreslila detail matčiny tváře zarovnaný k levému okraji stránky, obrázek má tedy podobnou výpověď, možná znásobenou detailem a díky kompozici a prázdnou je tajemnější děj. Dívka vykazuje vlohy ke kresbě, zdá se, že jí námět a technika sedly a bavily. Kresbu považují za vydařenou, jak pojetím obsahu, tak kresebnou technikou.

Zavražděný Marat
Jacques-Louis David, 1793



Vojtěch, 13 let

Obr. 16 Tvorba dětí – David, Marat, 1793

olej na plátně, Musées Royaux des Beaux-Arts del Belgique, Brusel, (zdroj: artmuseum.org, 2008)

(zdroj kresby: autor, 2014)

Při diskutování o tom, co je nejdůležitější zprávou obrazu, žák konstatoval: „vražda“. Povídali jsme si, že dnes je vražd plná televize, nezávisle na tom, jaká je denní doba. Každý zná kriminální termíny a postupy při hledání vraha. Vojtěch po své úvaze nakreslil „místo činu“ tak, aby zůstala zpráva o stejném typu vraždy, ale s chybějícím tělem – zahalil tedy případ trochu do tajemna a vyjádřil se k tématu reakcí na současnou společnost, která omílá téma vraždy každý den – v televizních seriálech.

4.3 Reflexivní bilance

Práci dětí hodnotím velmi pozitivně. Ačkoli byl úkol poměrně obtížný (občas mám sama problém definovat, co je na obraze), zdálo se, že je příběhy v obrazech zaujaly a že úkol pochopily. Moje povídání, kterým jsem hodinu začala, poslouchaly pozorně, občas se smály a odpovídaly na mé otázky. O tématu přemýšlely a vyprávěly, jaké obrazy mají doma. Jako motivaci jsem jim vyprávěla příběhy obrazů, jak se Ofélie utopila z lásky, jak Marata zavraždili ve vaně, jak Leonardo nakreslil svou starou matku realisticky, ale s úctou, a proč Saturn požívá své děti. Nabídla jsem příklad zpracování úkolu na jiném obraze, aby nemohly můj nápad zkopírovat, ale zároveň pochopily, co se tím myslí.

Když jsme toto povídání skončili, děti se neměly k činu, možná byly zaražené mou přítomností, možná se jim úkol zdál těžký. Některé se ozvaly, že stejně neví, co budou dělat. Paní učitelka, která hodině přihlížela, „zavelila“, že si každý má vzít papír a tužku a načrtnout si skicu. To pomohlo situaci – práce dětí nestagnovala a neztrácel se čas, možná to ale způsobilo, že většina dětí zůstala u kresby tužkou a skica pro ně zůstala jejich dílem. To by mi asi nemělo vadit, vzhledem k tomu, že technika byla libovolná, možná mi jen práce připadaly nehotové, ale to asi proto, že je vážně nestihly.

I při skicování měly občas problém vymyslet, co budou dělat, proto jsem každého zvlášť obešla a povídala si s nimi o obraze. Pomáhala jsem je navést k tomu, aby si uvědomily, co je na obraze oslovilo, nebo co má obraz za zprávu. Ptala jsem se, jaký jim obraz přijde, když řekly, že strašidelný, ptala jsem se proč jim tak přijde, odpovídaly svůj pohled na věc a já jim poradila, ať toto vytáhnou nad ostatní v obraze a vyjádří se k tomu. Proto například vznikly vyvalené oči a otevřená pusa ve tmě (reakce na Saturna požírajícího své dítě). Nebyla jsem si jistá, zda je touto konzultací neomezují, zda je mými otázkami přímo nenavádím k určitému zpracování, a tak jsem se snažila tyto konzultace omezit a realizovat je pouze u dětí, které si

vážně nevědí rady. Některé děti začaly samy od sebe, těm jsem do práce nezasahovala a těšila se, čím mě překvapí. Tak vznikl pohled na ruce držící dopis (jako reakce na Dívku čtoucí dopis od Vermeera).

Žáci se zdáli, že je nakonec úkol bavil a mě velmi potěšila některá jejich zpracování, která dokazovala, že nad úkolem přemýšlí. Díla byla pro mě hodnotná právě v originalitě, nebo v přemýšlení o obsahu obrazu. Technikou ve většině případů zůstala kresba tužkou, proto se vzniklá díla chovala spíše jako komentáře k známým obrazům, než jako obrazy samy o sobě.

4.4 Další možnosti zpracování

Proto mě napadaly další možnosti zpracování tématu.

1. Výtvarný úkol: Většina z obrazů byla vytvořena olejomalbou. Olejové barvy jsou velmi drahé, vyzkoušeli bychom si tedy s dětmi vaječnou temperu, která by vytvořila podobně lesklý povrch barev. Žáci by dostali za úkol přinést si na příští hodinu bílek z vajíčka, kterým se nejprve natře celý papír, až poté se začne s malbou temperami. Jejich díla z minulé hodiny by přenesli na papír, v lepším případě desku, či plátno, které bych obstarala předem. Jejich prací by vznikaly opravdové závěsné obrazy, které by byly reakcí na ty klasické. Zároveň by se děti naučily nové technice a měly by „hodnotnější“ výsledek práce než výkres.

2. Výtvarný úkol: Další úkol, který by na téma a jejich realizovaný výsledek tvorby mohl navázat, by spočíval v tom, že tyto parafráze obrazů přenesou do prostoru. ZUŠ v Benešově se vyučuje v podkrovních prostorách galerie s velkými místnostmi i vestavěným patrem přímo pod střešou, podpěrné dřevěné sloupy i střešní okna tvoří velmi členitý a útulný prostor, který se dá využít mnoha možnostmi. Velké množství druhů materiálů je jeho samozřejmou součástí, proto bych neměla strach, že se zde obrazy nebudou mít jak a kde parafrázovat.

a) první dílčí úkol: Děti by si mohly půjčit staré hadry a oblečení, a pomocí nich a nábytku, vytvořit umělé prostředí obrazů, které si vybraly. Tato činnost by byla nejlépe realizovaná ve skupinkách po dvou. Dvojice by společně vymyslela a vytvořila prostředí obrazu, dále by se rozdělily na herce a režiséra, herec by napodobil figuru v obraze, režisér by ho do podoby stylizoval a umístil v prostředí s podobností v obraze. Až by byl „živý obraz“ hotový, režisér by zavolal paní učitelku, která by ho vyfotografovala. To by byl první dílčí úkol a fotografie jeho výsledkem.

b) druhý dílčí úkol: Dalším dílčím úkolem by bylo vytvořený živý obraz narušit, stejně jako je rušivé současné umění. Znetvořit herce, zničit prostředí, změnit polohu pohledu na obraz, zkrátka nepředvídatelně zrušit vytvořené vztahy, které tam fungují tak, aby nový „živý obraz“ neodpovídal obsahu původního obrazu, aby šokoval ostatní diváky, aby vytvářel nové sdělení. Tento výsledek by se znovu vyfotografoval.

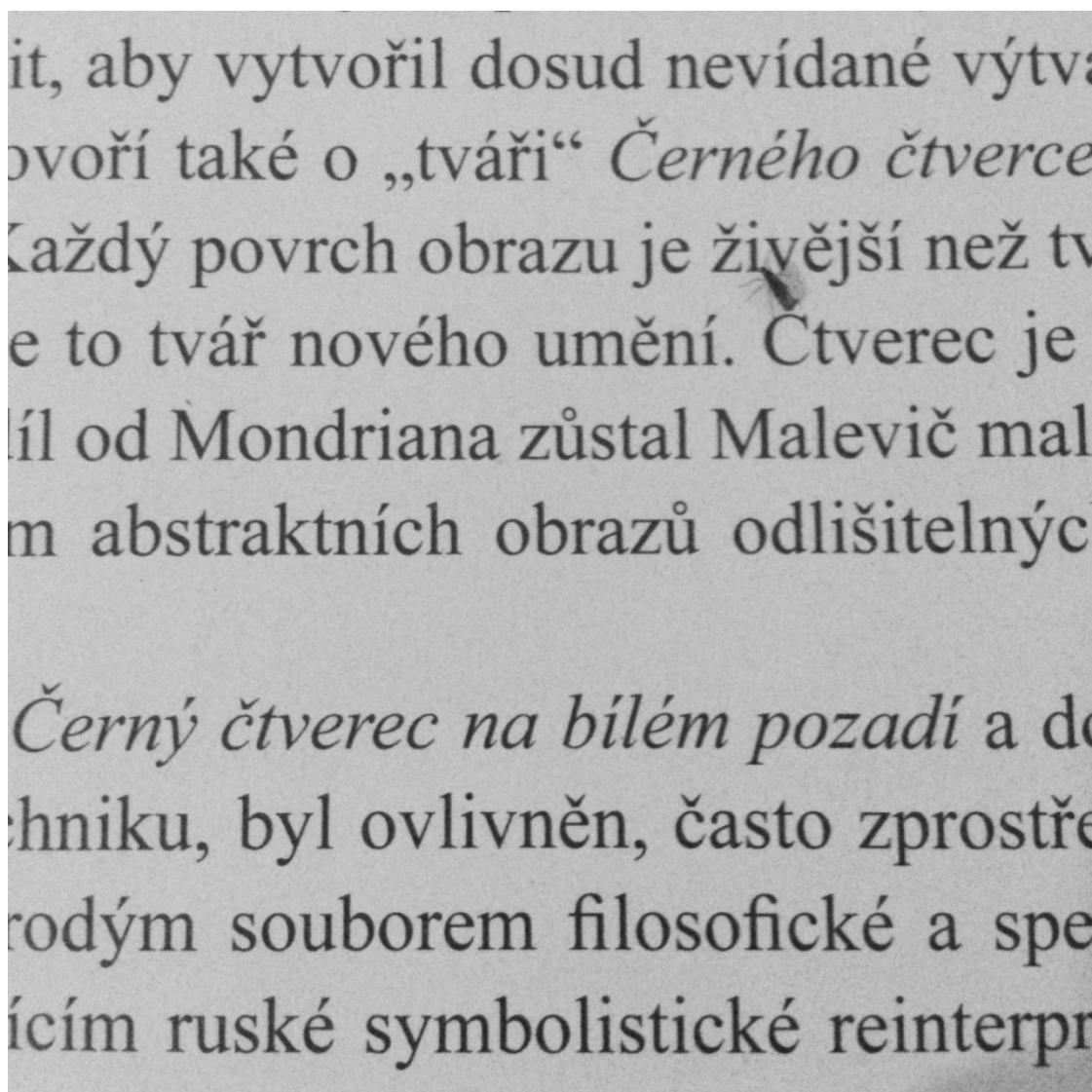
Fotografie by se vytiskly a děti by společně s učitelem reflektovali výsledek, jak se jim povedlo napodobit obraz, jak se jim povedlo ho zrušit. Co se jim zdálo na úkolu nejtěžší a co je naopak bavilo nejvíce? Děti by se měly pokusit porovnat fotografie živých obrazů a pokusit se definovat, v čem je obraz jiný, co změna způsobila, jak se dá obraz číst teď. Co se na něm stalo?

Děti by trénovaly spolupráci ve skupinách, učily by se vnímání obsahů obrazů, vnímání prostoru v obraze, při vytváření „živých obrazů“ by se učily perspektivě, barevnosti a světle v obraze i ve fotografii. Dále by zábavnou formou možná pochopily náznak toho, čím se vyznačuje současné umění. Následná reflexe by pomohla tyto přínosy definovat a uvědomit si je.

5 PRAKTICKÁ ČÁST

Vybrala jsem několik obrazů, stylů nebo forem z dějin umění a reagovala na ně současným způsobem. Zpracovala jsem je podle vyzkoumaného přístupu současného umění k závěsným obrazům a k daným tématům.

1) Černý čtverec na bílém pozadí – Kazimír Malevicz



Obr. 17 Moje tvorba - černý čtverec (zdroj: autor, 2014)

Mojí reakcí na tento obraz se stala fotka, vytisknutá na plátno 50x50cm. Na mobilní fotografii je zachycen text z odborné knihy Cesty k abstraktnímu umění od Johna Goldinga. Text v knize se snaží Maleviczovu tvorbu přiblížit divákovi, vysvětluje, jak se ke své tvorbě autor dostal a hledá obsah díla Černý čtverec na bílém pozadí. Na fotografii je zachycen moment, kdy na slově „živější“ přistála moucha. Fotografie tedy ukazuje, jak současné umění přistupuje k tématům z historie s jakousi ironií či nadsázkou.

Zároveň načíná téma písma (nebo spíše slov) jako denotaci reálného světa v porovnání s obrazy. Této otázce se mimo jiné věnuje také Flusser ve svém filosofickém uvažování. Boj písma proti obrazu podle něj poznamenává celé dějiny. Ve středověku je to boj křesťanství, které je oddáno textům, proti pohanům, kteří uctívají obrazy a v novověku je to boj textuální vědy proti obrazovým ideologiím. Autor vysvětluje, že dešifrovat texty znamená odkrývat obrazy, které jsou těmito texty značeny. Texty jsou metakódem obrazu – vysvětlují obraz a umožňují pojmové myšlení, které objasňuje představy. Dále ale píše, že texty sice vysvětlují obrazy, aby je vyvrátily, ale obrazy také ilustrují texty, aby je učinily srozumitelnými. Tudíž pojmové myšlení (u textu) analyzuje to magické (u obrazu), ale magické myšlení se vsouvá do pojmového, aby mu propůjčovalo význam. A z procesu vzájemného posilování těchto dvou myšlení v dnešní době vyúsťuje fakt, že obrazy jsou stále pojmovější a texty stále imaginativnější. (Flusser, 2013, str. 14-15)

Zároveň zde ukazují jeden z příkladů témat, kterému se věnují současní čeští umělci. (Jak jsem psala v 2.3.1.3), na výstavě „Slovo dalo slovo“ v MeetFactory se Dušan Zahoranský a Robert Šalanda věnovali fenoménu slov, znaků, písmen ve výtvarné tvorbě.

V současném umění je velká část závěsných obrazů fotografie. Dnešním fenoménem je také fotit mobilním telefonem. Díky jejich praktičnosti ve spojení s velkým rozlišením a současně s tolika mobilními aplikacemi umožňujícími úpravy

barev, rozostření apod., může téměř kdokoli a kdykoli vytvořit „kvalitní fotografii“. Nejznámější a nejpoužívanější z nich je Instagram, aplikace vyznačující se svým čtvercovým záběrem na způsob polaroidu. Sociální sítě jsou takovými fotografiemi zahlceny, jejich autoři se ani nepovažují za laiky, naopak. Fotografování baví všechny, a jelikož jsou i „zrcadlovky“ čím dál dostupnější, fotografem se stává každý. Otázkou je, zda to neubírá na kvalitě a jedinečnosti fotografií vůbec. Možná naopak, hranice, která určuje, co je ještě uměním, se posouvají, možná snižují, a vznikají výstavy jako například The Good Ones v Rudolfinu, kde se vystavují právě takové fotografie vytvořené laikem, které se tímto výběrem a vystavením stávají uměním.

2) Plátno a olej

Na druhém plátně nereaguji na nějaké téma nebo styl z dějin umění, ale na *techniku*. Po celé dějiny umění se celý ten vývoj všech stylů zobrazování a námětů mohl udát hlavně díky materiální podstatě závěsného obrazu, díky jeho hmotě. Tuto materiální podstatu jsem vyzdvihla nad příběh, či námět, kterých se za celý vývoj objevovalo obrovské množství. Obraz jsem tedy pojednala jednou barvou, abych zobecnila a zjednodušila to, co dělali všichni nejznámější a nejvirtuóznější mistři umění – malovala olejovou barvou na podklad – nejčastěji plátno. Příběh v obraze je záměrně vynechán, obsah nahrazuje čistá forma. Obraz tedy nenese informaci – informace je jen ten obraz sám o sobě. Bílou barvu jsem zvolila proto, že vzniká smícháním světla všech barev, jak objevil Isaac Newton, když na optickém hranolu rozložil bílou barvu na duhové spektrum. Bílá je tedy zobecněním a propojením všech barev, kterými se doposud malovalo.

3) Videoobraz

Na třetí plátno jsem nechala data projektor promítat výřezy barokních obrazů dle mého výběru. Práce je tedy pojetí barokního stylu současným způsobem. Video projekci jsem vybrala jako ukázkou nových médií, které se v současném umění staví na pozici vedle závěsného obrazu.

Baroko jsem si vybrala pro jeho nejlepší souvislost se zvolenou formou (projekcí). V tomto období se náboženské obrazy ve velké míře věšely do kostelů a stávaly se tak součástí architektury, stejně jako se dnes objevuje fenomén promítání obrazů na budovy. Takovým příkladem je Signal festival, který poprvé proběhl v Praze v roce 2013. Je to festival světla, kde čeští i světoví umělci současnosti realizovali světelné efekty a video projekce na různých místech a budovách Prahy.

Promítala jsem pouze detaily obrazů, jako moje (autorova) interpretace děl a jejich reality. Rámování je také výřez toho, co ve světě vidí autor. Reaguji na současný fenomén libovolné manipulace s obrazy, „vyvěšování“ obrazů na internetu a v publikacích v takovém množství a různých podobách, že si nikdy nemůžeme být jisti, jak vypadá originál, jakou má barevnost či dokonce formát. Zároveň reaguji na tolikrát zmiňovanou podstatu závěsného obrazu v současnosti - zavěšování obrazů do kontextů. Svým výběrem a seskupením obrazů v jeden celek jsem jim propůjčila nový kontext a tím i obsah.



Obr. 18 Moje tvorba – Instalace (zdroj: autor, 2014)

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

Obr. 1 Galerie zed' - Evergreen, Robert Šalanda (zdroj:meetfactory.cz)	18
Obr. 2 Graf - Výskyt obrazů v domácnostech (zdroj: autor, 2014).....	20
Obr. 3 Graf - Vztah dotazovaných k jejich obrazům (zdroj: autor, 2014)	20
Obr. 4 Graf - Náměty obrazů (zdroj: autor, 2014)	21
Obr. 5 Graf - Jaké obrazy se doma vyskytují? (zdroj: autor, 2014).....	21
Obr. 6 Graf - Vztah k umění obecně (zdroj: autor, 2014).....	22
Obr. 7 Rothkova kaple, Houston. Rothko, 1971	25
Obr. 8 Reklama – Mondrian (vlevo)	30
Obr. 9 Reklama - Da Vinci (vpravo)	30
Obr. 10 Tvorba dětí – Millais, Ofélie, 1852	35
Obr. 11 Tvorba dětí – Vermeer, Dívka čtoucí dopis, 1657	36
Obr. 12 Tvorba dětí – Goya, Saturn, 1823.....	37
Obr. 13 Tvorba dětí - Saturn – výsledek (zdroj: autor, 2014).....	37
Obr. 14 Tvorba dětí – Da Vinci, Mona Lisa, 1506	38
Obr. 15 Tvorba dětí – Dürer, Matka, 1514	39
Obr. 16 Tvorba dětí – David, Marat, 1793	40
Obr. 17 Moje tvorba - Černý čtverec (zdroj: autor, 2014).....	44

Obr. 18 Moje tvorba – Instalace (zdroj: autor, 2014)	47
------------------------------------------------------------	----

LITERATURA

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze, 2010, 319 s. ISBN 978-807-3311-650.

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 1997, 429 s. ISBN 80-200-0609-5.

ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1509-9.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Praha: Fra, 2013, 103 s. Vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-79-7.

GOLDING, John. *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*. 1. vyd. Brno, 2003, 223 s. ISBN 80-865-9848-9.

GOMBRICH, Ernest, 1985, cit. podle TŘEŠTÍK, Michael. *Umění vnímat umění: guerilla writing about art*. Vyd. 1. Praha: Gasset, 2011, 226 s. ISBN 978-80-87079-15-7.

GOMBRICH, E a Lubomír KONEČNÝ. *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*. 1. vyd. Ilustrace Jan Malý. Praha: Odeon, 1985, 534 s. ARS.

GRAHAM DIXON, Andrew. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 612 s. ISBN 978-80-242-2663-7.

HORÁČEK, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění: Poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách*. 1. vyd. Brno: CERM, 1998, 139 s. ISBN 80-720-4084-7.

- HUYGHE, René. *Řeč obrazů ve světle psychologie umění*. Praha: Odeon, 1973,
- KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Vyd. 2., přeprac. a dopl., v Grada Publishing 1. Praha: Grada, 2008, 435 s. ISBN 978-802-4723-297.
- MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění : pozvání k dějinám a teorii umění*. 2. vyd. Brno: Barrister, 358 s. ISBN 978-808-7029-862.
- METZ, Christian, 1970, cit. Podle Aumont, *Obraz*, 2010, str. 249
- METZ, Christian. Au-delà de l'analogie, l'image. *Communications*, 1970, č. 15 (cit. Aumont, *Obraz*, 2010, str. 249)
- Meetfactory. [online]. 2013. [cit. 2014-03-23]. Dostupné z: <http://www.meetfactory.cz/cs/program/detail/robert-salanda-dusan-zahoransky-slovo-dalo-slovo>
- Národní Galerie v Praze: O nás [online]. Praha: Národní Galerie [cit. 2014-04-03]. Dostupné z: <http://www.ngprague.cz/historie-ng-v-praze>
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
- SLAVICKÁ, Milena, Milena SLAVICKÁ, Jiří FIALA a Vilém FLUSSER. *Vilém Flusser - moc obrazu: výbor filosofických textů z 80. a 90. let*. Praha: Občanské sdružení pro podporu Výtvarného umění, 1996.